

COM O POEMA NO CORPO (*)

Contributos para a performance poética

Workshop por

GISELA CAÑAMERO

O jogo com as palavras, sonoridade e sentido, toda a actividade lúdica e poética que use a linguagem como objecto e meio de expressão constitui uma sobrevivência do princípio do prazer, da manutenção da gratuidade contra o utilitarismo.

Marina Yaguello

Alice no País da Linguagem

Breve reflexão breve...

Este é um país de poetas, diz-se — mas onde não se canta a poesia nas ruas...

Onde a poesia tem tido, nos caminhos do ensino da língua, uma abordagem parcial: a da análise da métrica, da rima, da procura das razões para os conteúdos, onde as estrofes são dissecadas na mesa de autópsia das salas de aula. Nem sempre, é claro, com este carácter fúnebre; há mulheres e homens apaixonados pela linguagem poética, e capazes, também eles, de transmitir o assombro, a transcendência, a generosidade dos poetas.

Por que não saberão de cor as nossas crianças e jovens — elas e eles, que aprendem sem esquecer tudo o que lhes for

(*) Um estudo mais alargado sobre estas propostas está em vias de publicação.

transmitido com paixão — Pessoa e Camões, Eugénio, Herberto e Sophia, entre outros? A geração que por aí anda alheada do sublime poético é vítima de um crime — de roubo de património e de identidade cultural.

Nada se poderá substituir a uma vivência quotidiana do universo singular da poesia: através da leitura, da verbalização, da visualização, da criação — até que ela se entranhe, até que se respire o poema.

Mas para quando e como esse trabalho intenso das engrenagens do pensamento simbólico, analógico e divergente, da capacidade de abstracção e de transposição do real e do imaginado noutras realidades reinventadas a cada momento — de que a poesia pode ser o canal facilitador?

Ao longo de alguns anos de trabalho com jovens fui cimentando uma certeza que já vinha inscrita nas memórias mais longínquas: no coração de cada jovem alberga-se um desejo secreto — e tão legítimo que os educadores têm o dever de facultar a oportunidade de revelação — de ser a estrela, mesmo que acompanhada por uma miríade de outras estrelas, de uma *performance* trabalhada, encenada com a segurança — sempre precária, pois a exposição perante terceiros é sempre um risco, embora calculado — que a confiança e a cumplicidade que se estabeleceu no grupo e no/a orientador/a proporciona.

Aos pedagogos a oportunidade de agarrar este desejo interior que funciona já como a motivação intrínseca tão necessária para qualquer concretização; e mesmo quando o/a jovem se esconde por trás da timidez, ou do célebre tampão à criatividade *eu não sou capaz*, podemos ter a certeza antecipada que o caminho que leva à criação, se lhe dermos tempo e espaço, vai deitando por terra todas as resistências e muitas inibições.

A organização deste *workshop*, vocacionado para os professores do 3.º ciclo, mas de onde se deseja que se retirem estratégias para outros níveis de ensino, propõe, nas suas diversas abordagens:

- que se vivam os tempos do tempo que passa e do tempo marcado na linguagem poética,
- que se encontrem signos corporais para esses outros signos que são as palavras,
- que se reinventem relações entre o poema e o corpo, o espaço e os objectos,
- que se encontre o insuspeito acordo do acaso em discursos verbais e corporais...

mas sempre com a liberdade de adaptar, de cortar, de rasgar, de alterar, em função da realidade com que se trabalha, e dos objectivos a alcançar, se os houver — na maior parte das vezes, eles vêm ter connosco, a meio do percurso.

Mas qualquer metodologia explicitada assim não passa de uma estrutura ressequida e sem sentido se não houver quem lhe junte o sangue, os nervos, a alma — o seu sangue, os seus nervos, a sua alma, caro ou cara leitor/a...

• • •

Soneto *O Tempo*...

Pretende-se...

tomar consciência da pulsação do poema, através da verbalização e da vivência corporal.

A presença do tempo que passa é, neste poema, marcante: através da repetição da palavra e da métrica que aqui se faz sentir de um modo propositado, num autêntico jogo de coordenação entre o fonema e a marcação da pulsação.

A metodologia que se propõe é a seguinte:

1. Leitura partilhada do poema, individual ou grupal.

O tempo...

*O tempo acaba o ano, o mês e a hora,
A força, a arte, a manha, a fortaleza;
O tempo acaba a fama e a riqueza,
O tempo o mesmo tempo de si chora.*

*O tempo busca e acaba o onde mora
Qualquer ingratidão, qualquer dureza;
Mas não pode acabar minha tristeza,
Enquanto não quiserdes vós, Senhora.*

*O tempo o claro dia torna escuro,
E o mais ledo prazer em choro triste;
O tempo a tempestade em grã bonança.*

*Mas de abrandar o tempo estou seguro
O peito de diamante, onde consiste
A pena e o prazer desta esperança.*

Luís de Camões, *Sonetos*

2. Numa segunda leitura, experimentar sentir a pulsação do tempo que habita e pulsa em todo o poema; como se se tratasse de um relógio interior, no qual se detecta o tic-tac.

Experimentar que todo o grupo, em voz alta, diga o poema, adoptando o seguinte procedimento:

- todos colocam as mãos em cima de mesas ou carteiras;
- bater suave e alternadamente, ao tempo dos segundos que passam, ora com a mão esquerda (tic) ora com a mão direita (tac).
- fazer coincidir os batimentos das mãos com as sílabas e os silêncios, como se propõe na página seguinte.

3. Neste momento, tentar perceber que a vivência da própria pulsação propõe um movimento oscilante, de vaivém:

- tentar corporalizar essa oscilação na marcação feita com os batimentos alternados das mãos, fazendo deslizar esse movimento também até aos ombros;
- experimentar agora, com o grupo de pé, marcar esse tic-tac ora colocando o peso do corpo num pé ora no outro. O resultado é um movimento oscilante, o corpo funcionando como um pêndulo.

O tempo...

O tempo acaba o ano, o mês e a hora, X
 tic tac tic tac
 A força, a arte, a manha, a fortaleza; X
 tic tac tic tac
 O tempo acaba a fama e a riqueza, X
 tic tac tic tac
 O tempo o mesmo tempo de si chora. X
 tic tac tic tac

(continuar a marcar o batimento de tic-tac nos momentos da pulsação:)

O tempo busca e acaba o onde mora X
 Qualquer ingratidão, qualquer dureza; X
 Mas não pode acabar minha tristeza, X
 Enquanto não quiserdes vós, Senhora. X

O tempo o claro dia torna escuro, X
 E o mais ledo prazer em choro triste; X
 O tempo a tempestade em grã bonança. X

Mas de' abrandar o tempo estou seguro X
 ' peito de diamante, onde consiste X
 A pena e o prazer desta esperança. X

Legenda:

Sílabas a **negro** e X: marcação do momento onde *cai* a pulsação

4. Propor agora que cada elemento do grupo dê sugestões acerca de outros movimentos corporais simples, de vaivém, oscilantes ou pendulares, e que façam uma proposta diferente para cada verso do poema.

Exemplos de sugestões que poderão surgir:

- rotação da cabeça, para o lado direito e para o esquerdo;
- torção do tronco, para um e outro lado;
- levantamento de um braço, e depois do outro — ou ambos em simultâneo;
- flexão das pernas — com a consequente descida do tronco — e endireitar, com a subida do tronco à posição inicial... etc.

5. Tentar encontrar, em conjunto, uma notação para cada movimento.

Obs.: Este exercício deverá ser feito num grande quadro, à vista de todos, onde cada um irá, à vez, fazer a sua proposta. Como se fará a notação de uma cabeça que gira para um lado e para o outro? Possivelmente, um simples círculo com duas setas dará essa indicação, mas há tantas outras possibilidades... Aqui também é desejável que os jovens façam a sua incursão pelos caminhos do simbolismo gráfico. A notação pode ser ainda fixada em folhas individuais, como a que aqui se reproduz.

Teremos assim, no final, 14 sugestões, uma para cada verso.

6. Com todo o grupo de pé, vamos agora dizer o poema **enquanto** fazemos os movimentos simples que estão anotados à frente de cada verso. É aqui muito importante, mais uma vez, não esquecer toda a vivência da pulsação feita anteriormente, e que aqui se mantém, ou seja, no momento correspondente à pausa final existente no final de cada verso — e anteriormente vivenciada como tac — **existe movimento**, porque a pulsação está lá (os segundos continuam a passar, para além da palavra). O movimento correspondente a cada verso deve depois colar, sem paragem de movimento, à proposta que se segue.

O tempo...

notação do
movimento

O tempo acaba o ano, o mês e a hora,	
A força, a arte, a manha, a fortaleza;	
O tempo acaba a fama e a riqueza,	
O tempo o mesmo tempo de si chora.	
O tempo busca e acaba o onde mora	
Qualquer ingratidão, qualquer dureza;	
Mas não pode acabar minha tristeza,	
Enquanto não quiserdes vós, Senhora.	
O tempo o claro dia torna escuro,	
E o mais prazer em choro triste;	
O tempo a tempestade em grã bonança.	
Mas de abrandar o tempo estou seguro	
O peito de diamante, onde consiste	
A pena e o prazer desta esperança.	



Os Lusíadas

Pretende-se...

- a sedução do público alvo para este poema épico, através dos jogos fonéticos e rítmicos, bem como da apropriação do sentido através da inserção de códigos linguísticos e estruturais do *rap*.

Cantaria Camões em *rap* na actualidade? Quantos magníficos improvisadores da palavra se albergam nos subúrbios, detentores de uma cultura própria e *cantando* exactamente pelas mesmas razões sociais e abordando as prementes questões da actualidade?

A metodologia que se propõe é a seguinte:

1. Ler, em voz alta e em grupo, o poema (proposição), de modo a tomar consciência da métrica que propõe o seu ritmo.

Canto primeiro

*As armas e os barões assinalados
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da Taprobana
E em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;*

*E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império e as terras viciosas*

*De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando:
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.*

*Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta. [...]*

Luís de Camões, *Os Lusíadas*

2. Numa segunda leitura, experimentar achar a pulsação, com batimentos: de palmas, de pés, mãos nas pernas ou estalos, como aqui se exemplifica (a pulsação *cai* nas sílabas e espaços indicados pela legenda):

Os Lusíadas

As armas e os barões assinalados X
Que, d' Ocidental **praia** Lusitana, X
Por mares nunca dantes navegados X
Passaram inda além da Taprobana X
E em perigos / e guerras esforçados X
Mais do **que** / prometi'a força humana, X
E entre gente / remota edificaram X
Novo Reino, que tanto sublimaram X

E também / as memórias gloriosas X
Daqueles Reis / que foram dilatando X

A Fé, o Império e as terras viciosas X
 D'África e d'Ásia andaram devastando, X
 E aqueles que / por obras valerosas X
 Se vão da lei / da Morte libertando: X
 Cantando espalharei por toda a parte, X
 Se a tanto me ajudar o *engenh'e arte*. X

Cessem do sábio Grego e do Troiano X
 As navegações grandes que fizeram; X
 Cale-se / de Alexandro e de Trajano X
 A fama das / vitórias que tiveram; X
 Que eu cant'o peito *ilustre* Lusitano, X
 A quem Neptuno e *Mart'obedeceram*. X
 Cesse tudo o que a *Mus'antiga* canta, X
 Que outro valor/ mais alto se alevanta. X

Legenda:

Sílabas a negro e X: marcação da pulsação

/ : pequena pausa ou corte de frase

sílabas sublinhadas: prolongamento da duração da sílaba

3. Escolher versos ou parte de versos, que se repetirão, para acentuar a cadência rítmica e certos conteúdos, como o exemplo que aqui se mostra — apenas um exemplo...

Sugestão:

Para acentuar a dinâmica, sugere-se um jogo de vozes (masculino/ feminino, por exemplo) na distribuição das partes de versos que se repetem. As vozes assim repartidas funcionarão como *coros* da palavra falada, tão presentes na tragédia grega como nas intervenções dos *rappers*.

Os Lusíadas

As armas e os barões assinalados X
 Que, d' Ocidental praia Lusitana, X
 → Por mares / X por mares / X
 Por mares nunca dantes navegados X
 Passaram inda além da Taprobana X
 → E em perigos / X e em perigos / X
 E em perigos e guerras esforçados X
 Mais do que / prometi'a força humana, X
 E entre gente / remota edificaram X
 Novo Reino, que tanto sublimaram X

E também / as memórias gloriosas X
 Daqueles Reis / que foram dilatando X
 A Fé, o Império e as terras viciosas X
 → A Fé, o Império e as terras viciosas X
 D'África e d'Ásia andaram desvastando, X
 E aqueles que / por obras valerosas X
 Se vão da lei / da Morte libertando: X
 → da lei da Morte / X da lei da Morte / X
 → Se vão da lei / da Morte libertando: X
 Cantando espalharei por toda a parte, X
 Se a tanto me ajudar o engenh'e arte. X

Cessem do sábio Grego e do Troiano X
 As navegações grandes que fizeram; X
 Cale-se / de Alexandro e de Trajano X
 A fama das / vitórias que tiveram; X
 → Que eu cant'ó peito / X que eu cant'ó peito X
 Que eu cant'ó peito ilustre Lusitano, X
 A quem Neptuno e Mart'obedeceram. X
 Cesse tudo o que a Mus'antiga canta, X
 Que outro valor/ mais alto se alevanta. X
 → Se alevanta mais alto se alevanta. X

4. Tentar inserir, no texto do poema, e segundo as técnicas de dinâmica da linguagem *rap*, perguntas ou interjeições, que serão distribuídas pelos diversos elementos do grupo.

Assim, o elemento A poderá perguntar:

— O quê?

O elemento B poderá exclamar:

— Ah é!

... e por aí fora, como se exemplifica nas duas primeiras estrofes:

Os Lusíadas

As armas e os barões assinalados X

Que, d' *Ocidental* praia Lusitana, X

→ Por mares / X por mares / X

→ por mares nunca dantes navegados X

! (o quê?)

Passaram 'inda além da Taprobana X

→ E em perigos / ! X e em perigos / X

! (yeah!)

→ e em perigos e guerras esforçados X

Mais do que / *prometi* a força humana, ! X

! (muito mais,
meu)

E entre gente / remota edificaram X

Novo Reino, que tanto sublimaram X

E também / as memórias gloriosas ! X

! (quais?)

Daqueles Reis / ! que foram dilatando X

! (hã...)

A Fé, o Império e as terras viciosas ! X

! (quem?!)

➔ A Fé, o Império e as terras viciosas X
 D'África e d'Ásia andaram devastando, X
 | (d'aonde?)
 E aqueles que / por obras *valerosas* X
 Se vão da lei / da Morte libertando: X
 ➔ da lei da Mor|te / X da lei da Mor|te / X
 | (iuuuuu!) | (yeaaaaahh!)
 Se vão da lei / da Morte libertando: X
 Cantando espalharei por toda a par|te, X
 | (fazes bem, meu!)
 Se a tanto me ajudar o *engenh'e arte*. X

Legenda:

entradas simultâneas nos espaços assinalados com |

5. Sugere-se agora:

- a inserção de um **ritmo gravado**, ou tocado ao vivo, com batida *rap*;
- que haja um ou outro **verso cantado** (melodia improvisada aqui por um elemento, ali por um outro...);
- a inserção, por técnica de *corte e cola*, de um elemento poético ou interpelativo da **linguagem contemporânea**, que, repetindo-se, funcionará como refrão; não se repetindo, poderá funcionar como elemento reflexivo sempre diferente.

Exemplo do Poema com a inserção de refrão, retirado e adaptado de um tema de General D, *Vida*:

(A proposta de trabalho sobre a proposição de *Os Lusíadas* não se esgota aqui; em trabalho mais alargado explorar-se-á uma possível movimentação cénica. Não é, no entanto, possível explorar num *workshop* de apenas três horas todas as propostas nas suas possíveis vertentes de continuidade.)

Os Lusíadas

As armas e os barões assinalados X

Que, d' *Ocidental* praia Lusitana, X

→ Por mares / X *por mares* / X

→ *por mares* nunca dantes navegados X

! (o quê?)

Passaram *inda* além da Taprobana X

→ E em perigos / ! X *e em perigos* / X

! (yeah!)

→ *e em perigos* e guerras esforçados X

Mais do que / *prometi* a força humana, ! X

! (muito mais,
meu)

E entre gente / remota edificaram X

Novo Reino, que tanto sublimaram X

Vamos p'rá frente

Aki não dá p'ra fikar...

Vamos para'rá frente

Assim não dá

P'ra fikar ká...

E também / as memórias gloriosas ! X

! (quais?)

Daqueles Reis / ! que foram dilatando X

! (hã...)

A Fé, o Império e as terras viciosas ! X

! (quem?!)

→ A Fé, o Império e as terras viciosas X

D'África e d'Ásia andaram desvastando, X

! (d'aonde?)

E aqueles que / por obras *valerosas* X

Se vão da lei / da Morte libertando: X

→ da lei da Mor | te / X da lei da Mor | te / X

! (iuuuuu!)

! (yeaaaaahh!)

→ *Se vão da lei / da Morte libertando: X*
 Cantando espalharei por toda a par | te, X
 | (fazes bem, meu!)
 Se a tanto me ajudar o *engenh* é arte. X

Vamos p'rá frente
 Aki não dá p'ra fikar...
 Vamos para'rá frente
 Assim não dá
 P'ra fikar ká...
 etc.

...

Do Sul

Pretende-se...

a percepção da possibilidade de apropriação do texto, dando-lhe uma continuidade pela repetição — sem modificação da sua essência — construindo os sinais visíveis de uma proposta cénica.

Este poema seduz pela pureza da essência e economia de meios — do modo como, com tão pouco, se diz tudo. Assim, como um pequeno cristal, devemos tocar-lhe com cuidado, atentos à sua integridade.

A abordagem que se sugere é a seguinte:

1. Leitura do poema, em voz alta, atendendo aos seguintes itens:

- sem qualquer tipo de entoação;
- cumprindo o desenho do poema, isto é, fazendo pequenas pausas no final de cada verso;

— dando uma enorme atenção a cada palavra pronunciada.

Eugénio de Andrade, *Do Sul*

Do Sul

*O branco branquíssimo do muro:
A beleza concreta, acidulada,
Do rigoroso espírito do sul.*

2. Percepção das possibilidades de vivência circular do poema, como aqui se mostra.

Obs.: é necessário, nesta fase do trabalho, ter entendido qual a ideia fulcral do poema, para a definição do início e do fim desta nova proposta.

Do Sul

*O branco branquíssimo do muro:
A beleza concreta, acidulada,
Do rigoroso espírito do sul.*

*Do rigoroso espírito do sul:
O branco branquíssimo do muro,
A beleza concreta, acidulada.*

*A beleza concreta, acidulada,
Do rigoroso espírito do sul:
O branco branquíssimo do muro.*

3. Propor agora, como sugestão de improvisação individual, a inserção de uma proposta de relação do corpo com — objectos (pedras, varas, um pano...)

— elementos arquitectónicos (um muro, uma coluna, uma parede...)
para cada um dos versos (*).

De cada vez que se diga um determinado verso, estabelecer-se-á sempre a mesma relação.

Assim teremos:

- uma leitura múltipla de significados nas relações voz/texto corpo/objecto ou espaço;
- um reforço da ideia fulcral através da repetição do texto, gestos e movimentos, vivida de cada vez com a verdade que a instauração da realidade cénica exige.

A junção destas vertentes introduzirá diferentes **intencionalidades dramáticas**, conforme as diversas abordagens.

4. Propor a amostragem das múltiplas propostas.

Do Sul

A. na relação com um objecto — *cadeira*

O branco branquíssimo do muro:	1. sentado/a numa cadeira, o olhar em frente.
	2. Levantar-se e colocar...
A beleza concreta, acidulada,	3. ... o corpo de perfil, do lado direito da cadeira.

(*) Anotámos alguns exemplos de possibilidades de exploração nos quadros que se expõem. Assinale-se que as referências estão tomadas tendo em conta o olhar do público, isto é, de quem vê de fora.

	4. Dirigir-se às costas da cadeira e...
Do rigoroso espírito do sul.	5. ... apoiar-se, com as mãos, no seu espaldar.
Do rigoroso espírito do sul,	6. Conservar a posição.
	7. Passar pelo lado esquerdo da cadeira e sentar-se na cadeira.

... continuar.

B. na relação com um elemento arquitectónico — *janela*

O branco branquíssimo do muro:	1. De pé, à distância de 1,5m de uma janela numa linha oblíqua, virado/a para ela.
	2. Andar na sua direcção e parar junto a ela.
A beleza concreta, acidulada,	3. Ficar olhando para o exterior.
	4. Voltar-se para o público e...
Do rigoroso espírito do sul.	5. ... olhar frontal, as costas para a janela.
Do rigoroso espírito do sul,	6. Conservar a posição.
	7. Retomar o ponto de partida

• • •

Ainda que mal

Pretende-se...

a percepção do paralelismo entre ritmo fonético e ritmo corporal através da intervenção gestual.

Sugere-se, como metodologia de trabalho:

1. A leitura do poema com a percepção do seu ritmo.
2. Consciencializar para a marcação das pulsações no módulo que se repete:

Ainda que mal

| |

3. Propor que cada elemento do grande grupo improvise dois movimentos com as mãos — do qual um destes terá que ser um **gesto** — que serão inseridos na marcação das pulsações.

4. Propor agora a formação de subgrupos com 5 ou 6 elementos. Consciencializar de que a terceira pulsação cai no elemento verbal que não se repete:

pergunte / respostas; / te entenda etc.

| | |

5. A próxima sugestão é a de que cada subgrupo deverá encontrar uma proposta de gesto ou de movimento explícito com os segmentos braços/mãos — ou, em alguns casos, com cabeça ou ombros — para inserir nesta pulsação. Estes movimentos serão mais facilmente memorizáveis se o signo gestual estiver, de algum modo, relacionado com o significado.

Ainda que mal

*Ainda que mal pergunte
 ainda que mal respondas;
 ainda que mal te entenda,
 ainda que mal repitas;
 ainda que mal insista,
 ainda que mal desculpes;
 ainda que mal me exprima,
 ainda que mal me julgues;
 ainda que mal me mostre,
 ainda que mal me vejias;
 ainda que mal te encare,
 ainda que mal te furtas;
 ainda que mal te siga,
 ainda que mal te voltes;
 ainda que mal te ame,
 ainda que mal o saibas;
 ainda que mal te agarre,
 ainda que mal te mates;
 ainda assim te pergunto
 e me queimando em teu seio,
 me salvo e me dano: amor.*

Carlos Drummond de Andrade, *Ainda que mal*

6. Uma vez que todos os subgrupos tenham encontrado as suas propostas, explicitar que existem dois momentos que se seguem, durante a leitura do poema:

- um primeiro momento: *Ainda que mal* — onde cada elemento insere a sua proposta individual — e que se repetirá ao longo de todo o poema;
- um segundo momento: o **módulo verbal** que se modifica em cada verso — onde todos os elementos de cada subgrupo têm uma proposta conjunta.

Nos três últimos versos, o poema será dito sem qualquer proposta de inserção de movimento ou gesto; perceber que, neste caso, a ausência de gestualização reforça o sentido da palavra.

7. Propor o treino através da vivência conjunta da verbalização do poema, tendo em atenção os seguintes itens:

- o poema deverá ser dito com um andamento que não seja lento, correspondendo a um andamento de um *allegro* — caso de disponha de um metrónomo, será fácil a marcação da pulsação.
- cada movimento ou gesto deverá ser muito explícito, isto, é, bem desenhado — no caso do movimento; no caso da postura gestual, dever-se-á tomar atenção para a paragem brusca e total — como se a postura tivesse *congelado*.

8. Uma vez efectuados este treino e fixação, sugere-se a preparação da amostragem; cada subgrupo irá colocar-se em determinado espaço. Este espaço — qualquer que ele seja — passa a transformar-se em *espaço cénico*.

Propor a construção, nesse espaço, de um jogo de volumetrias, através de:

- inserção de elementos: uma ou outra cadeira, uma mesa, um banco corrido, uma coluna...
- ajustamento, ao espaço agora criado, dos corpos dos actantes; isto é, cada um/a procura colocar-se em relação com os volumes existentes (atrás de, sobre, ao lado de...) e em determinadas posturas corporais (sentado/a, de pé, encostado/a a...)

9. Sugerir que...

- se percepcione quais as novas possibilidades que surgem com estes novos relacionamentos: de olhares, de atitude vocal...
- nos três últimos versos, os olhares se direccionem para o público.

10. Cada subgrupo realiza a amostragem para todos os outros.

Obs.: Caso não se saiba ainda o poema de cor, inserir ainda uma estante (das de música, para colocar a folha com o poema) — uma para cada elemento ou par de elementos.

• • •

As palavras

Pretende-se...

Consciencializar para a importância do relacionamento de universos díspares (em situação de analogia ou não) na construção de uma realidade para-artística — neste caso, na relação jogo corporal/inserção do poema.

A proposta deverá desenrolar-se num espaço amplo, libertado de objectos. Embora a nossa finalidade seja a vivência poética, iremos deixar de lado o poema, nas primeiras fases de trabalho.

A intenção é a de que os alunos e alunas construam situações de movimentos com bastante amplitude e interacção a partir de estímulos que não os constremam — dada a pouca — e, na sua maioria, pobre — vivência de expressão corporal a que se assiste na maior parte da população jovem e adulta.

Vamos inseri-los num universo bem conhecido de todos:

a palavra que, possivelmente, é a que está mais interiorizada em cada um/a: o nome próprio.

1. Reunir o grande grupo, de pé, numa roda.
2. Experimentar a divisão silábica do nome próprio de cada um/a (*).

Mar - ga - ri — da...
 ... Ra - fa — el Pe — dro...
 Lau — ra...

As palavras

*São como um cristal,
 as palavras.
 Algumas, um punhal,
 um incêndio.
 Outras,
 orvalho apenas.*

*Secretas vêm, cheias de memória.
 Inseguras navegam:
 barcos ou beijos,
 as águas estremecem.*

*Desamparadas, inocentes,
 leves.
 Tecidas são de luz*

(*) São incríveis as confusões que surgem nesta altura: a Maria ainda não tem a certeza se o seu nome tem 2 ou 3 sílabas, o Rui duvida entre a 1 e as 2, a Patrícia está entre as 3 e as 4 sílabas — e estamos a referir-nos a alunos do Ensino Superior...

*e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.*

*Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?*

Eugénio de Andrade, *As palavras*

3. Sugerir que, para cada sílaba, se proponha um movimento feito com os braços e mãos. Alertar para...

— o **espaço** de que se dispõe para essa exploração: toda uma caixa de ar que rodeia o corpo:

- em cima
- por baixo
- à frente
- dos lados
- atrás

— o **tipo de movimentos** que poderemos realizar com estes segmentos corporais:

- movimento pelo movimento

— *exemplos*:

levantar e baixar os braços, em simultâneo ou alternadamente / rolar os braços à nossa frente / bater palmas à frente e atrás, alternadamente...

- movimento de mímica — *fazendo de conta* que se realiza qualquer acção

— *exemplos*:

apanhar maçãs e colocá-las num cesto, varrer, tocar piano...

- movimento codificado — aquele que é um *signo*, construído e assimilado por determinada civilização.

— *exemplos*:

dizer adeus com a mão, bater palmas em sinal de aprovação, mostrar o punho para ameaçar...

Assim, por exemplo, a Margarida poderá propor os seguintes movimentos para cada sílaba:

Mar — ondulação das mãos à frente do corpo (aproveitamento da semelhança com mar)

Ga — elevar as palmas das mãos, dos lados do corpo, para o céu

Ri — dar um estalinho com os dedos de ambas as mãos

Da — deixar cair os braços ao longo do corpo

Já o David poderá propor:

Da — braço direito estendido em frente, com a palma da mão aberta e voltada para cima (aproveitamento da semelhança com dá)

Vid — o outro braço desloca-se na direcção deste e a mão esquerda bate na mão direita, segurando-a.

4. Propor agora a inserção, desta proposta, numa situação de deslocação do corpo. Significa que cada sílaba irá dar origem a um tipo de movimentação.

Ter em atenção as múltiplas possibilidades de...

— **tipos de deslocação**

— **gestão dos tempos** — isto é, quando é que jogo com o fonema e a deslocação?

- hipótese A: primeiro o fonema, depois a deslocação.
- hipótese B: primeiro a deslocação, depois o fonema.
- hipótese C: o fonema e a deslocação em simultâneo.

Obs.: é importante que cada participante, ao criar a sua situação de movimento, se consciencialize que está a criar uma frase corporal: algo que tem um princípio, que se desenvolve e que, por fim, termina.

Assim, ao repetir a sua proposta, o/a criador/a sabe que, tal como uma frase escrita que se repete — começará, desenvolverá e terminará sempre de igual modo.

5. Agora que temos n propostas individuais de movimento — com um princípio, meio e fim — onde todo o corpo expressivo está envolvido, necessitamos de:

- fixar
- criar habituação, de modo a facilitar a interiorização
- dar a conhecer a outro.

Sugerir então que os/as participantes se juntem dois a dois:

— A vai ensinar a sua proposta de movimentação a B, e vice-versa.

6. Propor que um dos elementos seja o corpo, e o outro, a sombra, isto é:

— A irá vivenciar a sua proposta, enquanto B o segue, fazendo em simultâneo a proposta de A.

A um determinado sinal sonoro pré-combinado (uma batida num tamborete, uma palma)

— a situação inverte-se, sendo B o corpo e A a sombra.

7. Como se depreenderá nesta fase do trabalho, o nome próprio serviu apenas de estímulo à criação de uma situação de movimento, a um ponto de partida. Neste momento, podemos esquecê-lo, colocá-lo de parte. Nesta fase interessa sobretudo apurar o trabalho de repetição e interiorização que permitirá o **soltar** do movimento. Propõe-se para tal a vivência aos pares, na situação de corpo/sombra como explicitada em 5., dos movimentos em coordenação com alguns ambientes musicais: agora um com um andamento mais lento, depois outro mais rápido... Se forem canções, melhor ainda, uma vez que haverá uma primeira experimentação do movimento com um poema.

A força universal da linguagem musical em coordenação com uma voz expressiva e a palavra é um poderoso activador de imagens, de emoções, de memórias, de sentidos...

8. Propor agora que a um par se junte outro, ou mais uma pessoa, ou mais três — isto é, poderemos criar grupos com 3, 4 ou 5 pessoas — e que todos, dentro de cada subgrupo, dêem a conhecer a sua proposta e a ensinem aos outros.

9. Agora que, dentro de um mesmo grupo, todas as propostas individuais foram apreendidas, sugerir a criação de uma coreografia conjunta, com a inserção de todas as propostas, e onde todos executam, em simultâneo, determinada proposta.

Do ponto de vista de **esquemas de formação**, sugerimos que os elementos se vão organizando, de modo a irem formando, na sua relação espacial:

- figuras geométricas (ponto, triângulo, quadrado, circunferência, estrela, etc.)
- linhas abertas (recta, linha quebrada, ondulada, em espiral...)

Como **ponto de partida**, poder-se-ão colocar as seguintes perguntas a cada subgrupo:

- qual, de entre todos, vos parece o movimento mais adequado para começo, para o nascimento desta coreografia?
- e qual vos parece que *cola* melhor a essa proposta?

10. À medida que a estrutura do trabalho se for fixando, inserir as seguintes consignas para a elaboração do trabalho:

- trabalhar a repetição de todas as propostas nas deslocações para a mudança do esquema de formação;

exemplo: passarmos de uma formação que é um ponto — com todos os elementos unidos num centro — para uma si-

tuação de explosão, onde os elementos irão ocupar os vértices de um quadrado — repetir várias vezes a proposta que foi criada pela A-na, A-na, A-na, A-na... até chegar ao ponto desejado.

- **inserir a repetição das várias propostas individuais noutros pontos da estrutura inicial, se possível, experimentando uma relação espacial com outros níveis de altura;**

exemplo: uma proposta que se desenrola primeiro num nível médio — andando — pode desenrolar-se posteriormente num nível baixo — começando deitados, e desenvolvendo o movimento como se se estivesse na posição vertical.

- **inserir quebras na simultaneidade da vivência dos movimentos:** perceber quando é que, num determinado momento,

- cada qual pode fazer a sua proposta individual, ou
- viver a proposta aos pares, se o subgrupo for constituído por um número par de elementos, ou
- corporalizar determinada proposta em situação de *eco*, isto é, os movimentos dos diversos elementos descontrados, parecendo que um dá origem à seguinte...

- **inserir subtextos para cada movimento ou pausa de movimento.** O subgrupo, ao encontrar subtextos, irá definir a **qualidade do movimento**, os **olhares** e a **atitude** — reveste-se, portanto, de intencionalidade dramática.

exemplo: um avanço em bicos dos pés pode revestir-se de intencionalidade diferente, conforme se combine, entre todos, que se anda assim:

- para não acordar um bebê;
- porque se quer pregar um susto a alguém;
- porque não se conhece e se receia o ambiente;
- porque o piso está escaldante, etc.

— **definir onde se encontram os olhares**, em cada momento da estrutura.

11. À semelhança do que foi trabalhado em 9., o processo pode desenrolar-se, em determinada fase, ao contrário da causa-efeito. Isto é, temos um efeito (andar em bicos dos pés), e só **depois** procuraremos uma causa.

Aqui este processo torna-se evidente: agora que temos uma estrutura definida e elaborada de movimentação conjunta, que partiu de um estímulo completamente alheio ao poema — vamos, finalmente, inseri-lo nessa criação.

Distribuir, só agora, o poema, por todos os participantes.

12. Sugerir a sua integração na estrutura de movimento — e de intencionalidade dramática — criada. Chamar a atenção

— **da gestão das seguintes combinações conforme as variáveis:**

- movimento/palavra
- movimento/silêncio
- quietude/palavra
- quietude/silêncio

— **da gestão das vozes** (quem diz o quê):

- em coro
- em coro alternado com solos
- sempre com solos

Obs.: são permitidas pequenas alterações à proposta de movimento inicial, se justificado.

13. Segue-se a amostragem: *boas performances!*

Referências bibliográficas

- BROOK, Peter (1992). *O Diabo é o aborrecimento*. Porto: Editora ASA.
- DA SILVA, Christian e outros (1985). *L'Enfant et la Poésie*. France: Armand Colin.
- GLUSBERG, Jorge (1987). *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GROTHOWSKY, Serge (1975). *Para um Teatro Pobre*. Forja Editora.
- YAGUELLO, Marina (1990). *Alice no País da Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.
- JEAN, Georges (1995). *Na Escola da Poesia*. Lisboa: Instituto Piaget.
- QUINTEIRO, Eudósia (1989). *Estética da Voz*. São Paulo: Editora Summus.
- McRAE, John (1998). *The Language of Poetry*. New York: Inter-text.
- MEYERHOLD, Vzévolod (1980). *O Teatro Teatral*. Lisboa: Editora Arcádia.
- PELEGRÍN, Ana (1993). *Poesia Española para niños*. Madrid: Santillana S.A.
- RODARI, Gianni (1993). *Gramática da Fantasia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SPOLIN, Viola (1987). *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- STANISLAVSKY, Konstantin (1962 / 1979). *A Preparação do Actor*. Lisboa: edição Arcádia.
- MOTOS, T. (1983). *Iniciación a la Expresión Corporal*. Barcelona: Ed. Humanitas.

- MOTOS, T. (1999). *Juegos Creativos de Lenguaje*. Santiago de Compostela: Ed MICAT.
- PRADO, D. (1995). *Hacia la Tecnocreatica Psico-Socio-Humanistica Total: Una Revolución Mental, Metodica y Paradigmatica*. Santiago de Compostela: Monografia MICAT.
- READ, H. (1982). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- ROMO, M. (1997). *Psicología de la Creatividad*. Barcelona: Ed Paidós Ibérica.

Performances

- CAÑAMERO, Gisela (1998). *No Averso da Pele*. Arte pública, Beja.
- CASTRO, Eduardo (1999). *Corpo, Espaço e Metáfora no espaço*. Real Conservatório de Madrid/AFYEC.
- FERRANDO, Bartolomé (1996). *Vários*. Universidade de Valência.
- VIEGAS, Mário. *Vários*. Companhia Teatral do Chiado/RTP.
- VILLARET, João. *Vários*. Arquivo RTP.

